

## LA ESCENA CONTEMPORÁNEA. LA PIZARRA DE LA IMAGEN CON LA TIZA DE LA CÁMARA

Lía G. Gómez

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

[gallegaplatence@yahoo.com.ar](mailto:gallegaplatence@yahoo.com.ar)

*“Querido, no importa lo que hayas hecho, yo te amo, yo te amo. Todos estos años que vas a quedarte encerrado ahí dentro, yo también voy a estar encerrada acá afuera esperándote”.* Dora mira a la mujer, mientras escribe la carta que le va dictando con lágrimas en los ojos aquella señora. Dora fue docente, ahora es jubilada y para ganar unos pesos más se dedica a escribir cartas en la Estación de Trenes de San Pablo. Ella constituye un nexo entre uno y otro pariente que no sabe escribir y que encuentra en Dora una manera de plasmar en el papel el lenguaje con que hablan los sentimientos.

Los trenes marchan repletos, la gente va y viene por la Estación y los rostros desdibujados por el fuera de foco se multiplican. Más personas se acercan a una mesa improvisada y allí pronuncian a través de la oralidad lo que la lapicera de Dora transforma en lenguaje escrito.

*“Jesús, fuiste la peor cosa que me sucedió, sólo escribo porque tu hijo Josué me lo pidió. Yo le dije que no vales nada, pero aún así el niño quiere conocerte”* (1).

El cine es una expresión artística, transmisor de valores éticos y culturales, ilustrador de épocas históricas y literarias y sobre todo de gran nivel pedagógico.

La cinematografía forma parte del caudal simbólico de una sociedad, y nos plantea a la hora del análisis miles de posibilidades para abordarla. En este caso intentamos mediante narrativas ficcionales, acercarnos al soporte como herramienta para comprender el estado de situación de la educación y lo marginal en Latinoamérica

El analfabetismo era un grave problema siglos atrás y para los campesinos y artesanos, el papel, la escritura, el libro, eran jeroglíficos inentendibles que manejaba la cultura aristocrática. La aparición de la imprenta planteó el problema de un nuevo espacio de comunicación, de identidad y de aprendizaje que había que aprender a utilizar.

En el film de Salles, Estación Central, cada palabra que Dora plasma en el papel es algo nuevo para quienes lo dictan como si no fuera parte de un mismo lenguaje.

Con el tiempo los soportes fueron evolucionando y hoy estamos atravesados por tecnologías que cada día inventan algo nuevo y significan un nuevo proceso de aprender y enseñar.

La imagen en el mundo actual es un hecho. La era virtual, la televisión por cable, las producciones analógicas de video y dvd han creado un universo que resignifica nuestras formas de percepción y por ende de conocimiento.

El cine, es uno de los soportes con mayor aplicación a la hora de pensar lo audiovisual en la educación actual. Tomamos el cine, desde la perspectiva de Eisenstein, como un lenguaje que crea significados que se hacen perceptibles y se intercambian con los espectadores, siendo un ámbito de una significación y de comunicación. En este mundo de citas, imágenes y sonido, que nos muestra a una Latinoamérica en la pantalla nos fuimos, poco a poco, adentrando y abriendo un centenar de preguntas.

Un film constituye un lenguaje que comunica, enseña y aprende. Y abordarlo como herramienta metodológica para la enseñanza nos permite una riqueza de investigación inagotable. Podemos decir que el cine es una fuente inacabable de comunicabilidad y un instrumento no sólo de entretenimiento sino también de percepción, construcción, reflexión y conocimiento.

En Latinoamérica la crisis económico-político-social ha hecho que el cine tome a las problemáticas sociales como tema de guión y estética en sus películas.

Films como Amores Perros, del mexicano Alejandro González Iñárritu (2); La virgen de los Sicarios (3), del colombiano Barbech Sroede; Pizza, Birra, Faso (4), de los argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; Estación Central, del brasilero Walter Salles, entre otros, narran la decadencia de las Instituciones y la falta de Estado, de los ciudadanos que viven una vorágine de imágenes y signos que no comprenden pero asimilan como propios, de una educación insuficiente, de una escuela como comedor comunitario, y una instrucción secundaria y terciaria de privilegio para pocos.

Como Jacques Delors creemos que uno de los pilares de la educación es aprender a conocer, y el cine nos permite hacerlo no sólo sobre las posibilidades que encierra como soporte comunicativo, sino también sobre los temas que involucra en su diégesis. En este trabajo nos centraremos en pensar el problema de lo marginal en el cine latinoamericano contemporáneo que a principios

del siglo XX “no sólo registraba imágenes sino testimonios de la vida social” (5). A partir de allí pensaremos la crisis de la formación social y sus consecuencias visibles.

El universo marginal en el cine latinoamericano se construye a partir de personajes que se mueven en espacios periféricos, que tienen interiorizado un habitus (entendido en términos de Pierre Bourdieu) (6) violento, se identifican con el alcohol, la droga y la delincuencia como forma de vida, no tienen una educación formal más que la “de la calle” y conservan un sentido de pertenencia como jóvenes en la sociedad, aferrado a códigos propios de existencia. Pertenecen sólo a un grupo de amigos, no tienen familia, carecen de Estado y de un futuro.

El marginal es aquel ser social (individuo, grupal o institucional) que vive excluido de una realidad que no lo toma en cuenta. Es el ignorante de determinados contenidos, producto de un triple tipo de miseria: económica, educativa y moral.

El cine permite el conocimiento sensible del mundo con la imagen, el sonido, los ámbitos y los objetos construyendo un verosímil (7) de la exclusión social. Como el resto de las artes representativas, no representa todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. Siendo estos constituidos dentro de un marco, una cultura y una época determinada.

Latinoamérica tuvo un auge del lenguaje audiovisual en los años 60, donde surgen en países como Argentina y Brasil movimientos denominados “Nuevo cine” y “Cinema Novo”. De este último es Glauber Rocha el máximo exponente, cuya tesis era que la violencia del latinoamericano era por el hambre y que la originalidad del cine de la región residía en esa estética del hambre (8).

Alcira Argumedo, socióloga mexicana, plantea el concepto de matrices de pensamiento como un conjunto de sistematizaciones de conceptos y valores que nos sirven para entender al mundo, y que además, son expresión de procesos sociales, políticos, económicos y culturales que tienden a incidir con mayor o menor fuerza sobre las realidades. “De esta manera, sistematizando los procesos históricos, recuperando la memoria, rescatando viejos y nuevos valores o aceptando los nuevos podremos construir una idea de Estado-Nación, pero solamente se logrará si se reconoce a cada uno de los factores que inciden en esta construcción” (9); por ello el cine es uno de los carriles en la vía que se tiene que construir para la recuperación no sólo del Estado, sino de la identidad. Hoy el cine es un buen ejemplo para identificar las marcas y huellas de esa matriz común.

### La escritura de la cultura en el cine latinoamericano

Como el protagonista del cine neorrealista italiano, los actores de este cine son no actores, gente común que nos permite pensar el lugar de cada uno en la sociedad.

Alain Touraine, en su último libro “Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui” plantea que los conceptos de Estado, poder y sociedad fueron básicos en los estudios sociales al inicio de la modernidad, pero hoy fueron relegados, no descartados, por la noción de individuo. Sostiene que hay que pensar en un nuevo “paradigma cultural” orientado al sujeto y no a la sociedad para comprender las relaciones sociales.

En los films son los personajes quienes resemantizan el espacio a través de sus prácticas y se burlan de lo institucionalizado. La mirada está puesta en el sujeto y es desde él que las películas se plantean lo social y no a la inversa.

El espacio es construido como lugar de inscripción de sentido a través del comportamiento del cuerpo, de las acciones cotidianas y no desde el marco amparado por las leyes de Estado como la educación. La pregunta que aquí surge es ¿qué educación brinda el Estado como posibilidad de ascenso para estos cuerpos deprimidos y caóticos por la situación al límite de lo infrahumano?, ¿qué posibilidades tienen de actuar de otra manera de la que actúan si no conocen otro universo?

A través de los espacios por los que circulan los personajes miramos las relaciones sociales, las prácticas, las instituciones, la cultura, el Estado. Así observamos la fraternidad construida en el grupo de jóvenes que deambulan en Pizza, Birra, Faso en contraposición a la carencia de la figura de un padre, de lazos familiares y una perspectiva de futuro. Detectamos también valores y prácticas propias interiorizadas en acciones cotidianas y legitimadas por ellos mismos, en oposición a principios morales y conductas socialmente establecidas. En Pizza, Birra, Faso, el robo es un trabajo más, una herramienta de sobrevivencia y no una práctica delictiva.

En el cine latinoamericano, el cuerpo y la ciudad como territorios de comunicación se fragmentan. Tomamos el cuerpo como espacio de la manifestación de relaciones discursivas (discursivo, tomado como lo que produce sentido) organizado por “ideas”, y “conceptos” que lo atraviesan, y la ciudad como zona de circulación continua.

En el cine, el análisis del cuerpo se articula con lo narrativo, con la cuestión de lo marginal, en la construcción de la identidad (qué, cómo, para qué de los movimientos, de la vestimenta, de los tics, del lenguaje). El cuerpo del marginal aparece en todos los films como curvo, cansado, desfallecido por el cansancio de subpertenecer o no pertenecer al sistema productivo, de la rutina de no tener tiempo para el ocio; de la desesperanza de no encontrar un lugar en el mundo y la tranquilidad de una vida digna.

En Amarelo Manga (10), film brasileiro de Claudio Assis, la vida urbana aparece representada como un caos, una locura de rutinas autodestructivas. La ciudad es concebida teniendo en cuenta la función cuerpo – espacio por esa locura colectiva, por esa

alienación. La misma lógica sigue la estructura construida de México en *Amores Perros* y en el film argentino *El Bonaerense* (11). Aquí los cuerpos adquieren un significado en sí mismo dentro de su círculo social íntimo, y otro en relación con los demás grupos sociales y espacios institucionalizados. Así un policía sin su uniforme se construye solitario, débil y nostálgico frente a la pérdida de ilusión y esperanza, y a su vez, fuerte y repugnante por la represión ejercida ante el subalterno. Del mismo modo el centro ocupa ese lugar inaccesible para el marginal salvo por la práctica delictiva y la periferia instituye una zona de origen e identificación.

Es interesante observar el rol de la escuela en el film del brasileiro Fernando Meirelles “*Ciudad de Dios*” (12). Allí el marginal es aquel que no accede al beneficio y por ende lo repugna, no lo toma como dentro de su campo simbólico de significaciones, y cuando lo hace lo apropia como lo inaccesible, lo que pertenece al mundo de los ricos, de “los otros”.

El lenguaje del cine se construye a través de la imagen, el montaje el sonido y la palabra. En Latinoamérica tenemos variantes en cuanto al tratamiento estético de lo marginal, pero en ningún caso el verosímil creado se modifica. En Argentina prevalece una imagen rugosa, granulada, planos movidos y oscuros, abundancia de escenarios naturales y ruido ambiente, escasa utilización de escenarios internos o escenográficos, la vertiginosidad de los planos en el centro y la letanía en los espacios rurales.

En el caso brasileiro, la mayor parte de los films conserva las mismas características, pero aparecen películas como *Ciudad de Dios* y *Estación Central* que rompen el esquema. Utilizan mayor calidad de imagen, planos más logrados tecnológicamente, no aparecen la cámara en mano, ni los ruidos ambientes como características de una situación caótica. Esto no significa que haya cambio de verosímil para hablar de lo marginal, sino que se produce una ruptura en lo establecido, pero no se cambia de paradigma. Es un mismo género pero con diferentes estilos, ya que se respetan características como la función descriptiva de los planos, la lentitud en el interior y la velocidad en el centro. La figura del marginal sigue siendo violenta, caótica, y la actitud del Estado pasiva. Conforman, en fin, una manera distinta, de contar lo mismo.

En Latinoamérica la exclusión educativa es un problema central para pensar el presente y el futuro social, económico y político del continente y las artes nos pueden ayudar a comprenderlo y a vislumbrar el imaginario (13) representado.

En el cine latinoamericano contemporáneo, la marginalidad es un problema central en la construcción de la mirada sobre lo real. Aquí, intentamos dar cuenta de cómo se constituye esa mirada, cuáles son los tópicos abordados y qué significan. Cabe aclarar que el análisis planteado es en producción y no de las condiciones de reconocimiento de los films. El cine de los 90 logra hallar imágenes para instaurar dentro de una Estética Cruda (14), para construir esa saturación de imágenes de lo marginal.

Dirá Cornelius Castoriadis: “A lo largo de la historia las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones, a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos. Estas representaciones de la realidad social, inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre los sujetos y los comportamientos colectivos” (15).

Utilizando el cine como una herramienta riquísima del lenguaje, perteneciente al caudal simbólico de una sociedad, pretendemos generar una reflexión sobre los problemas sociales latinoamericanos a partir de las representaciones que los directores construyen de su propio continente. Entendemos que los films constituyen un documento social por excelencia; y a partir de la deconstrucción de las imágenes que enmarcan la acción podemos acceder a universos simbólicos representados, que nos permiten estudiar el deterioro de la educación y la formación de los jóvenes hoy. Lo preocupante es que el futuro está en ellos, no en nosotros y que el cine no lo construye. En este cine no hay futuro para un pueblo que lucha por sobrevivir y no tiene una contención institucional que lo ampare.

La imagen fílmica representa una sociedad latinoamericana fragmentada sin posibilidad de modificación de su universo, salvo por la educación y el conocimiento de prácticas culturales que puedan sustituir o resignificar las anteriores. En *Ciudad de Dios* el único que se salva y no repite el sistema de narcotráfico y violencia es el personaje de Buscapé que sale de la favela y conoce el centro; significa nuevamente su acción a partir de otro universo.

Así creo que la expresión “un individuo no quiere trabajar y por eso sale a robar” está simplificando demasiado las cosas. En realidad me planteo que el hombre que no quiere trabajar y sale a robar o a pedir en las calles, en realidad no tiene incorporada la cultura del trabajo, no tiene incorporados los valores a partir de los cuales otra clase social lo analiza. Aquí el tema central es la importancia de la educación y el conocimiento en la formación de la cultura.

Por ello rescato la jerarquía de la cinematografía latinoamericana contemporánea que permite abrir el campo y pensar el problema desde distintas perspectivas, camuflando la cámara en el montaje para encarnar un allí y ahora, un mundo de significaciones ajeno y a la vez tan propio.

## Notas

1. De la película Estación Central. Walter Salles. Brasil. 1998.
2. Amores Perros. Film mexicano de Alejandro González Iñárritu.
3. La virgen de los Sicarios. Film colombiano de Barbech Sroede.
4. Pizza, Birra, Faso. Film argentino de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. 1996.
5. Getino, O. 1996 "La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano". Buenos Aires. Editorial Paidós.
6. Bourdieu Pierre, 1995. Respuestas por una antropología reflexiva. Grijalbo México. "El producto de la interiorización de los principios del arbitrario interiorizado (...) el habitus es un sistema de disposiciones durables que integrando todas las experiencias pasadas funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas".
7. Cingolani Gastón, 2002. "Verosímil e identificación en ficcionales televisivos: las apuestas enunciativas". La Plata Anuario de Investigaciones. FPyCS.
8. Rocha Glauber. "Estética de la violencia". 1968.
9. Argumedo, Alcira. "Matrices de pensamiento". En Los Laberintos de la Crisis. Editorial Folios.
10. Amarelo Manga. Film brasileiro de Claudio Assis. 2003.
11. El Bonaerense. Film argentino de Pablo Trapero. 2002.
12. Ciudad de Dios. Film brasileiro de Fernando Meirelles. 2002.
13. Castoriadis, Cornelius. 1989. "La institución imaginaria de la sociedad", tomo 2: "El imaginario social y la institución". España. Tusquets Ediciones.
14. Rodríguez, Esteban. 2003. "Estética Cruda" La Plata Ediciones Grupo La Grieta.
15. Castoriadis, Cornelius. 1989. "La institución imaginaria de la sociedad", tomo 2: "El imaginario social y la institución". España. Tusquets Ediciones.

## Bibliografía

### Libros

Getino, O. 1996. "La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano". Buenos Aires Editorial Paidós.

Bourdieu Pierre, 1995. Respuestas por una antropología reflexiva. Grijalbo, México.

Argumedo, Alcira. "Matrices de pensamiento". En Los Laberintos de la Crisis. Editorial Folios.

Castoriadis, Cornelius. 1989. "La institución imaginaria de la sociedad", tomo 2: "El imaginario social y la institución". España. Tusquets Ediciones.

Rodríguez, Esteban. 2003. "Estética Cruda" La Plata Ediciones Grupo La Grieta.

AA.VV. 2002. "Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación". Buenos Aires Ediciones Tatanka.

Labaki, Amir. 1998. "O cinema brasileiro". Brasil. Publifolha.

Lalinde Posada, Ana María. 1992. "Industrias Culturales, Comunicación, Identidad e Integración Latinoamericana". México, Ed. Opción.

Lins, Paulo, 2003. "Cidade de Deus". Brasil. Companhia das Letras.

Metz, Christian. 1991 "La enunciación impersonal, o la visión del filme". Meridiens Klincksieck.

Nagib, Lúcia. 2000. "O cinema da Retomada". Brasil. Editora 34.

Reguillo, Rossana. 2000. "Emergencias de culturas juveniles: Estrategias del desencanto". Grupo Editorial Norma.

### Películas

Estación Central. Walter Salles. Brasil. 1998.

Amores Perros. Film mexicano de Alejandro González Iñárritu.

La virgen de los Sicarios. Film colombiano de Barbech Sroede.

Pizza, Birra, Faso. Film argentino de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. 1996.

Amarelo Manga. Film brasileiro de Claudio Assis. 2003.

El Bonaerense. Film argentino de Pablo Trapero. 2002.

Ciudad de Dios. Film brasileiro de Fernando Meirelles. 2002.

Cingolani Gastón, 2002 "Verosímil e identificación en ficcionales televisivos: las apuestas enunciativas". La Plata Anuario de Investigaciones. FPyCS.

### Páginas Web

[www.enfocarte.com/4.23/cine2.html](http://www.enfocarte.com/4.23/cine2.html)

[www.fotograma.com/notas/reviews/3587.shtml](http://www.fotograma.com/notas/reviews/3587.shtml)

[www.funceb.org.ar/audiovisual.html](http://www.funceb.org.ar/audiovisual.html).

[www.info.otrocampo.com](http://www.info.otrocampo.com)

